
This is the **published version** of the article:

Cirer Ferrà, Pau; Masgrau, Lluís. La màscara en la pedagogia Lecoq : tipus de màscara i transversalitat pedagògica. 2011.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/78187>

under the terms of the  license

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ.....	pàg. 3 i 4
LA MÀSCARA NEUTRA.....	pàg. 5-15
LA MÀSCARA LARVÀRIA.....	pàg. 16-28
LA MÀSCARA DE CARÀCTER.....	pàg. 29-45
CONCLUSIÓ.....	pàg. 46 i 47
ENTREVISTES.....	pàg. 48
BIBLIOGRAFIA.....	pàg. 49 i 50

INTRODUCCIÓ

La nostra aportació es basa en l'extracció d'alguns dels elements de la pràctica en la pedagogia Lecoq.

Ens hem aproximat al tema a partir de fonts escrites (llibres, articles, crítiques, treballs de recerca, etc.), i sobretot d'una sèrie de fonts orals (alumnes, especialistes de la màscara i pedagogs).

Metodològicament, hem procedit a la lectura dels textos bàsics i l'hem compaginada amb un treball de camp adreçat als professionals de l'àmbit nacional i internacional: Aina Salom, Carles Molinet, Philippe Peychaud, Pere Fullana, Carles Bellviure, Miquel À. Barceló, Carlos Estévez, Katrien Van Beurden, Jorge Picó, Maria del Mar Navarro, Ana Vázquez, Xavier Albertí, Toni Albà, Berty Tovías, Fabio Mangolini, Martí B. Fons, Sergi López, Maria Codinach, J. J. Guillén, Maite Villar, Normal Taylor, Andrezj Leparski i Pablo Ibarluzea. Un total de vint-i-tres entrevistes, com a punt de partida, per extreure conclusions pel que fa a la complexitat i la varietat d'elements que entren en joc en la pedagogia de la màscara, a tall de primera passa orientada a una futura tesi doctoral sobre la pedagogia de la màscara.

Aquest treball de recerca es divideix en tres categories de màscara: la neutra, la larvària i l'expressiva, amb una procedència i una lògica de treball diferenciades.

Començarem per les *màscares neutres*: el 1913, Jacques Copeau va introduir aquest tipus de màscara a la seva escola de Vieux Colombier (França), per influència del teatre Nô. Més endavant, Jean Dasté i Marilén Copeau —a la seva escola de Grenoble— evolucionaren el concepte de màscara noble. Posteriorment, Jacques Lecoq (antic alumne de l'escola) va viatjar a Itàlia, on va conèixer l'escultor Amleto Sartori i junts projectaren l'anomenada *màscara neutra*.

Les *màscares larvàries*: les va descobrir Jacques Lecoq durant la dècada dels anys seixanta al carnaval de Basilea, a Suïssa, i les va adaptar a la seva pedagogia.

En darrer terme, les *màscares de caràcter*: són aquelles que ens han acompanyat des de l'inici de la humanitat i que han anat variant segons l'època. Defineixen un caràcter (o personatge).

Hem articulat el nostre discurs a partir de les diferents lògiques de treball de cada màscara: la màscara neutra (de la recreació a l'actuació); la màscara larvària (de la identificació a la forma) i finalment la màscara de caràcter (del personatge a les passions).

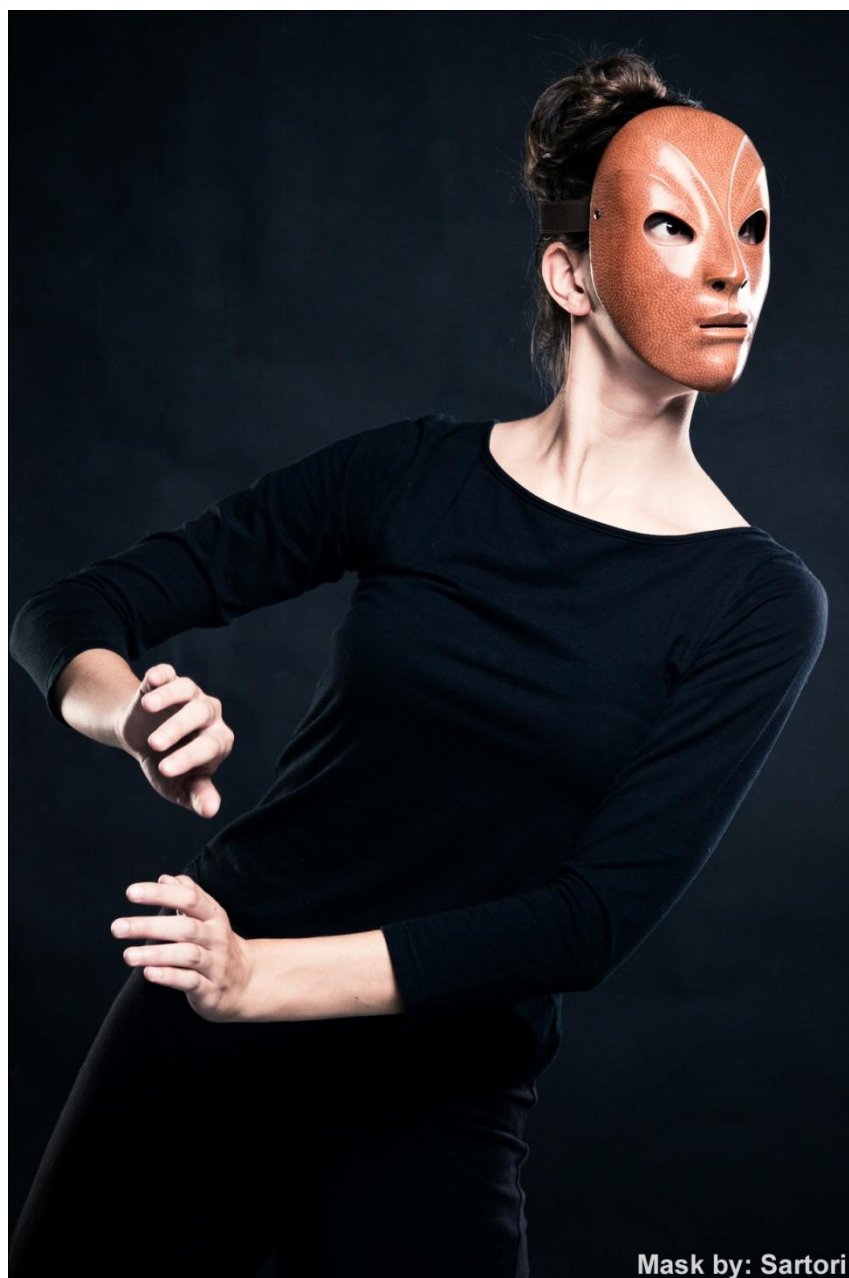
Puntualment, emprem terminologia d'altres pedagogies teatrals com ara les accions físiques per arribar a l'emoció (Stanislavski/Grotowski); els nivells d'organització, l'extraquotidianitat o cos dilatat (Barba), el cos-memòria respecte de la memòria muscular (Grotowski), etc., que ens ajuden a verbalitzar els conceptes que es treballen en la pedagogia Lecoq.

El nostre objectiu és presentar la funció pedagògica de cada categoria de màscara, mostrant-ne les diferents lògiques de treball i presentar de manera gradual els procediments bàsics per a posteriori abordar-ne els més complexos.

Busquem, com a hipòtesi, els elements transversals en el treball pedagògic d'aquestes màscares.

A tall de conclusió, creiem que aquesta metodologia de recerca ens aporta material de primera mà i ens permet així aprofundir en àrees de coneixement com la pedagogia teatral.

LA MÀSCARA NEUTRA



La màscara neutra és una eina que ens ajuda a trobar l'essència de les coses i les dinàmiques de la vida. Amb ella treballem l'aquí i l'ara; no té passat, viu en el present i construeix el futur.

La màscara ens proposa un camí en què cadascun de nosaltres es troba o —com deia Norman Taylor— pot trobar-se.

Articulem el treball des de la pràctica, ja que assimilem la informació amb més rapidesa i més quantitat. L'experimentació amb la màscara és fonamental.

En definitiva, parlem d'una eina pedagògica, concebuda per a l'escena, la principal comesa de la qual és reunir tot el món en una sola referència.

A més, parlem d'una màscara que no aporta cap tipus de conflicte a l'escena. Al cap i a la fi, la màscara ens planteja més interrogants que respostes, ens facilita la tasca pedagògica i incita a la reflexió.

Uns dels procediments bàsics d'aquesta lògica de treball és el viatge elemental, no en sentit literal, sinó com a trànsit de la recreació a l'actuació. En la primera fase del treball amb la màscara neutra, es treballa en categoria de circuits físics, la presència escènica, les situacions, etc.

El primer nivell d'actuació en la pedagogia Lecoq seria la màscara neutra, perquè la *recreació* —segons l'autor— no és actuació, i a partir d'aquest nivell podrem començar a incorporar uns conceptes extraquotidians, que són els fonaments de tota l'actuació, bàsics per existir sobre l'escena.

La màscara neutra és el primer graó d'una sèrie de *nivells d'actuació* encaminats a la creació del personatge:

Recreació → màscara neutra → identificació → larvàries → utilitàries → expressives

Carles Molinet explica: «El pedagog ha de tenir una mirada especial i saber valorar molts factors alhora, més enllà d'un resultat immediat [...] El professor, cal que tingui una visió retrospectiva i global del procés de l'actor».

Pedagògicament, la màscara neutra ens obre camins, i un dels quals és el retrobament amb les nostres capacitats mimètiques; és a dir, el joc de la *identificació*. Per això recorrem als diferents exercicis (el despertar, el viatge, els cataclismes, l'èxode, etc.). La màscara neutra té la capacitat de mimar —no des de la superfície— amb profunditat;

mima les dinàmiques, la *mímica dinàmica*. Volem captar les forces que intervenen en el mar, el trot dels cavalls o de qualsevol altra cosa.

Per tant, no parlem d'un tipus de mimesi que s'aturi en la il·lustració, sinó que anem més enllà, fins a la profunditat del *ser* de les coses.

En realitat, tot el treball que Lecoq proposa amb la màscara neix de l'*imaginari* de l'actor i activa els circuits físics que li permetran qualificar l'energia. Aquests circuits seran el suport físic sobre el qual s'imprimiran les emocions. Si no sabem alimentar la interioritat de la màscara, podríem pecar de formalistes, però quan els impulsos provenen de l'interior alimenten de versemblança la nostra feina.

Un dels conceptes clau en el treball de la màscara neutra és la justesa, més que si alguna cosa està bé o malament, sentir si una acció està equilibrada o no.

Quan la màscara es desperta, el primer que descobreix és l'*espai* que l'envolta, i hem de ser capaços d'aixecar-nos, de descobrir-lo i de crear-hi tot un paisatge, o de fer creure que som enmig d'un espai immens amb la mar a la llunyania. És una experiència fonamental en l'actor, allò interessant és que el treball no se centra en nosaltres, sinó en l'espai.

D'altra banda, la màscara és teatre, i el teatre té límits. Treballem en un espai i un temps limitats; per exemple, la distància amb l'espectador ha de ser la justa, si ens hi acostem massa o ens n'allunyem hem de ser conscients que això té unes conseqüències.



La màscara física amb què treballem s'anomena *màscara de l'equilibri*; és una màscara sense cap tipus d'expressió i que ens transmet un sensació de calma.

Per confeccionar una màscara neutra hem de ser bons observadors, tenir certes nocions d'anatomia i reflectir la humanitat d'una manera universal. No volem interpretar un xinès, ni un espanyol, ni algú del segle XV, ni cap personatge concret: ens referim a tothom i a ningú en particular. Amb la màscara hauríem de treure l'essència comuna de totes les cares. En principi, tots coincidim en que tenim dos ulls, nas i boca; per tant, ja d'entrada deixariem de banda tot allò fantàstic.

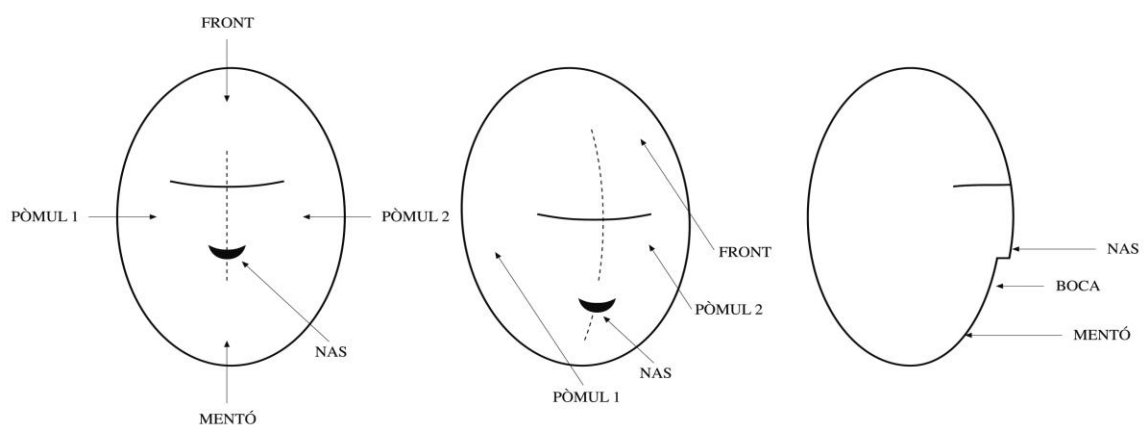
La simplicitat formal ens apropa a la geometria bàsica, a fi de ressaltar allò indispensable, sense entrar en decoracions.

L'ideal seria trobar la nostra pròpia màscara neutra, com va fer en el seu moment Jacques Lecoq juntament amb l'escultor Amleto Sartori.

Quan confeccionem la màscara o interpretem creiem que la teoria dels punts de la màscara ideada pel pedagog Fabio Mangolini¹ (amb la col·laboració de Donato Sartori) ens pot ser d'utilitat.

Ens parlen de *cinc punts de la màscara*: si la mirem des de davant, veiem el front, el nas, els pòmuls i el mentó. Aleshores si girem la màscara en un pla sagital, en veiem tres, i si la posem de perfil, tres més.

Per a que la màscara es projecti adequadament, com a mínim hem de poder veure tres punts d'aquests que esmentem. És un model que ens serveix per garantir la visibilitat del públic.



¹ FABIO MANGOLINI (2011, març 2) Itàlia. Inèdit

Les màscares, en general, aparquen el *jo* de l'actor o l'actriu.

En ocasions, quan es comença a improvisar amb la màscara neutra, l'actor que no assoleix aquesta noció de l'*altre* sol destorbar-se amb angoixes, *egos*, qüestions personals, comentaris, incerteses, etc. Físicament, ho apreciem a partir de malucs retràctils, cossos romputs, que pensen darrere la màscara en un temps psicològic o simplement perquè s'han col·locat la màscara com si fos un plat al cap. En tots aquests moments la màscara delata que passa alguna cosa.

Precisament, aquesta és una de les propietats de la màscara: ajudar-nos a desenvolupar una presència directa allunyada del nostre jo.

Quan ens posem a treballar amb la màscara neutra, de la primera cosa que ens adonem és que la gent no és neutra. En principi, l'únic que veiem són presències escèniques, siluetes, contorns de personatges; és com si treballéssim amb raigs X: captem la manera de caminar de l'actor, com situa els malucs, el tronc, tot allò que s'allunya de la neutralitat se'ns presenta d'una manera molt detallada i ens mostra els aspectes de l'actor que cal precisar.

«És un *filtre* que despulla l'actor. El veiem molt més, el coneixem molt més», diu Aina Salom².

Sense màscara, quan observem un actor de seguida ens fixem en la cara, hi trobem tota la informació. Ara bé, amb la màscara posada, la cara és el cos, els ulls són el cap.

Una màscara no amaga, sinó tot el contrari: despulla l'actor i en revela el comportament.

La màscara permet evidenciar el moviment en si mateix, el fet de posar-se una màscara automàticament descobreix el moviment de l'interpret.

«Amb la màscara neutra, se'ns presenten d'una manera clara els aspectes que cal resoldre o matisar, esdevé un sedàs de tot allò anecdòtic que boicoteja la feina de l'actor», explica Pablo Ibarluzea.³

² AINA SALOM (2010, desembre 4) Palma. Inèdit

³ PABLO IBARLUZEA (2011, maig 24) País Basc. Inèdit



La neutralitat de l'actor correspon a una recerca antropològica dels *denominadors comuns* que hi ha entre els homes.

Basant-se en algunes converses amb Lecoq, Jorge Picó explica:⁴ «La majoria d'escoles de teatre tenen tendència a incitar l'actor a buscar *allò que és, allò que ha de dir...* Doncs no, en aquest cas busquem allò genèric i a partir d'aquí emergeix la personalitat de l'alumne».

Una de les funcions de la màscara és igualar tot el món, és quan realment veiem les diferències entre uns i els altres.

És molt interessant observar que a mesura que anem igualant tothom, veiem el trets caracterològics de cadascú: si és més nerviós, si és més reflexiu, si té tendència a una cosa o a l'altra, etc. Precisament aquest és l'aspecte pedagògic d'aquesta màscara. Ara bé, és important dur aquest treball d'igualar fins a les conseqüències màximes.

En la màscara neutra hem de buscar els punts en què *som el mateix*, abans de ser diferents. No iguals, sinó el mateix.

Norman Taylor ens explica que Lecoq, en moltes ocasions deia: «Feu-ho com els altres; si algú és diferent, es nota, perquè dieu sempre que sou diferents, feu-ho com els altres».

Quan Lecoq tracta l'ésser humà amb la màscara neutra a la seva escola, ens parla de la humanitat com quelcom *genèric*, és a dir, allò que és comú en tots nosaltres.

Com deia Jorge Picó, la màscara neutra no parla dels diferents gèneres humans, no parla de l'anècdota, fa referència a allò essencial, universal, la categoria d'allò humà.

⁴ JORGE PICÓ (2011, febrer 14) Barcelona. Inèdit

A més, també sostenia que la màscara treballa sobre títols comuns, com per exemple travessar el bosc, salvar-se d'un terratrèmol, fugir del foc, travessar un riu, etc.

Aquí entrem dins la lògica de funcionament de la màscara neutra; és a dir, treballem amb situacions i no amb personatges, parlem de títols però mai no parlem del personatge.

El treball amb la màscara neutra és el primer graó d'un procés que vol ensenyar a crear personatges, però abans d'establir-los hem d'aprendre a crear situacions.

En la màscara neutra ens movem a partir de temes genèrics, per exemple, no diem mai: Jacinto Hernández té un problema familiar i el truquen per telèfon. Parlem en genèric perquè són accions que pertanyen a la història de l'home des del seu origen; d'aquesta manera ens acostem als grans temes.

Per trobar allò genèric en el treball pedagògic és necessari trobar situacions o espais en els quals es poden encabir tots els homes, tots hi podrien ser presents; per això l'espai natural és adequat per enfrontar l'home a l'entorn.

En realitat, la màscara neutra pot tocar tots els temes, pot evolucionar tant com vulguem, sempre que treballem dins el concepte de la neutralitat i tinguem molt clar allò que treballem.

La màscara neutra està en calma, *disponible* per a qualsevol esdeveniment, a punt per descobrir, sempre curiosa, una mica sorpresa i una mica innocent.

Estar disponible significa estar lliure de tics i de gestualitats parasitàries. Podríem dir que l'obertura de la màscara és l'expressió d'un estat interior, una pàgina en blanc en què es pot inscriure l'emoció i fer tangible un caràcter.

Un cop estem més familiaritzats amb la màscara neutra, Philippe Peychaud diu:⁵ «El treball de la màscara neutra és fonamentalment individual, però en realitat la màscara mateixa ens revela que hi ha quelcom genèric, és a dir, en què es reconeixen tots els homes». Aquí s'inicia l'exploració del cos col·lectiu, aquesta relació entre el *cor* i la màscara. De fet, al llarg del viatge de la màscara és molt important desenvolupar improvisacions col·lectives, en què tots els participants serveixen una imatge, en un espai comú i seguint els mateixos punts fixos.

⁵ PHILIPPE PEYCHAUD (2010, desembre 10) Palma. Inèdit

Si som enmig d'un bosc, agafem un tronc entre dos o tres. Quan fem una acció conjunta, en aquell moment, la màscara ens relaciona amb aquest cos major.

Es tracta de descentralitzar la individualitat a través del cor. La personalitat de cada actor es descobreix però el camí és defensar el cos col·lectiu. Nosaltres, com a actors, ens revelarem, a pesar que de la màscara sortirà el que som, però el nostre camí és defensar aquest cos.



Sobretot és molt important que captem la nostra neutralitat, perquè des d'ella podem buscar la deformació, és una mena de *punt fix* des del qual ens podem projectar. La neutralitat, un cop que l'actor la incorpora, és una referència que sempre porta a sobre, és com una brúixola que li indica el nord. La màscara neutra és un punt de referència en la pedagogia de l'actor i en el món del teatre en general, un suport a partir del qual l'actor es pot situar en tots els altres espais.

Philippe Peychaud deia:⁶ «La màscara neutra és una possibilitat de definir les normes i les permanències que hi ha en el joc de l'actor». Aquestes permanències són múltiples (l'eclosió, la presència, la disponibilitat, estirar, empènyer, reaccionar...).

La qualitat de la nostra presència està relacionada amb el rigor del nostre treball; com més ens enfrontem a les consignes que ens plantegen (viatges, cataclismes, èxodes), més acumulem com a actors un saber tàcit que es manifesta en la nostra presència escènica. Aquest nivell de presència es mantindrà amb totes les altres màscares.

⁶ PHILIPPE PEYCHAUD (2010, desembre 10) Palma. Inèdit

D'altra banda, la màscara ens posa en un nivell d'*urgència*. És com una persona que cau a les vies del metro: la gent que està en un estat quotidià, en adonar-se de l'accident, de sobte es transforma; tot seguit sembla que adopti unes cames i uns cossos grandiosos i entra en una dinàmica d'efectivitat, d'acció. Aquest seria el nivell d'actuació necessari per al nostre treball.

Quan parlem d'urgència, ens referim a sortir del comportament quotidià, és a dir, de bloquejar, de trencar les lògiques i els reflexos d'aquest comportament, que seria allò que Lecoq anomena *recreació*. A partir d'aquí, ens posa una màscara neutra i en estat d'urgència per assolir una presència escènica.

Quan parlem de presència escènica, no ens referim a nosaltres, però tampoc necessàriament a personatges; és com un ballarí que no fa un personatge, però tampoc no és ell en la seva vida quotidiana. Això seria el que Lecoq anomenava l'*elevació del comportament*.

Al llarg de tot el treball amb la màscara neutra ens cal recolzar el cos sobre la tercera o la quarta lumbar, dos dits per sota del llombrígol. Això implica adoptar un pes i una respiració diferents i augmentar la nostra resistència a l'escena.

Ana Vázquez afirmava:⁷ «Portar una màscara de comèdia és quelcom molt visceral: la sentim en el sexe, i l'hem de sostenir i projectar des del *centre*. Alhora, promou que tant el cos com la ment treballin a l'uníson». Segons Martí B. Fons,⁸ si recorrem a la neurociència, més exactament a les teories de Michael D. Gershon,⁹ a la zona del diafragma conflueixen un seguit de terminacions nervioses capaces de produir substàncies hormonals (dopamina, serotonina) que afecten les emocions. Aleshores, es tracta d'estimular aquestes terminacions, que formen part del que anomena *second brain*.

L'esmentat Gershon explica que aquest Sistema Nerviós Entèric (SNE) està connectat amb el sistema nerviós central (el cervell) mitjançant un nervi, anomenat nervi vague.

⁷ ANA VÁZQUEZ (2011, febrer 17) Madrid. Inèdit

⁸ MARTÍ B. FONS (2011, març 3) Palma. Inèdit

⁹ GERSHON, Michael D. *The Second Brain*. Estats Units: Harper Collins Publishers, 1998 (pàg. 189-311)

Més enllà de misticismes —si parlem en termes físics—, constatem que el segon cervell té sentit perquè existeix tota una xarxa neuronal que també s'activa (el cervell), i això demostra la interacció cos-ment.



Per tant, des del centre entrem en una *economia* de moviment, des del recolzament en el nostre eix central ens projectem.

Com deia Norman Taylor:¹⁰ «Adquirint la simplicitat podrem accedir a la complexitat». D'altra banda, cal anar amb compte amb el concepte de la simplicitat (no és tan sols que siguin millor dues línies expressives en lloc de set), perquè si simplifiquem massa les coses tampoc no arribem al fons. En definitiva, la màscara neutra ens engrandeix l'actuació i la fa llegible en un àmbit cinestèsic, perquè si el moviment que nosaltres fem no és clar i precís, la màscara no absorbeix res, la màscara registra un cert to expressiu en el moment en què l'espectador pot llegir l'actuació; per tant, ens obliga a estructurar-la. Per exemple, si ens posem una màscara neutra i la movem d'una manera confusa, no articulada, aquella màscara no ens diu res. En el moment que fem una feina estructurada, la pantalla de la màscara comença a registrar alguna cosa. Allò interessant d'aquest treball és que els alumnes de mica en mica adquireixin els conceptes, el nivell de presència, l'economia en el moviment i el treball de les situacions.

Maite Villar ens explica:¹¹ «La màscara neutra ens ensenya a moure'ns i a no fer-ho», i afegeix: «L'actor ha de saber entrar en el terreny de la pausa dramàtica».

¹⁰ NORMAN TAYLOR (2011, abril 22) Palma. Inèdit

¹¹ MAITE VILLAR (2011, abril 22) Palma. Inèdit

Per concloure, veiem un concepte amb el qual treballa Carlos Estévez:¹² «...L'anomeno *moviment immòbil*; quan ens interrelacionem amb la màscara no és interessant tan sols la seva estructura, sinó tot el que succeeix al seu voltant; la transcendència és en la projecció de la màscara».

La màscara neutra dota l'actor d'una base corporal tangible molt útil per a qualsevol estil interpretatiu. No obstant això, el més important són les capacitats interpretatives —innates o adquirides— de l'actor, a més d'una mínima condició física. Quan treballem amb la màscara neutra, veiem cossos que es mouen a l'escenari; per tant, la importància rau en el cos humà, perquè la màscara no ens permet parlar, ens esborra la cara i només ens veuen el cos. Amb la màscara neutra portem una pantalla a la cara que registra el que fem amb el cos.

En definitiva, una de les propietats de la màscara neutra és promoure el gest corporal en l'actor i en darrer lloc, fer-li tenir en compte que el cos és el seu rostre i el cap, la mirada.

Amb la màscara neutra es fa patent l'emoció del gest; seria equiparable a veure algú de lluny: no li veiem la cara, però en llegim el comportament a través de les diferents actituds. Sabem, per exemple, quan algú fuig atemorit, fins i tot ens ho podem imaginar. Per tant, la màscara neutra és molt efectiva per aprendre a exterioritzar les *actituds*¹³ de l'actor.

Amb la màscara neutra no podem parlar, tota l'expressió (l'alegria, la por, etc.), la filtrem a través de les actituds corporals, per això podem dir que la màscara neutra desenvolupa els nostres signes i recursos expressius.

Ara bé, en el treball amb màscara no parlem d'un actor sense passions: cada cop que ens desplacem o treballem amb l'*imaginari*, experimentem canvis en el nostre cos.

Veiem que és important moure's en un nivell que encara no és el personatge, treballem des de l'efectivitat i la justesa.

¹² CARLOS ESTÉVEZ (2011, febrer 11) Amsterdam. Inèdit

¹³ LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial, 2010 (pàg. 117-120)

Sergi López explica:¹⁴ «Tenir una imatge interna de la màscara molts cops ens ajuda. Quan vaig treballar la màscara neutra a Lecoq, m'ajudava imaginar aquells homes icònics que habiten els senyals de trànsit, em desplaçava amb aquesta idea essencialista. Ara bé, com un ésser humà, no com una màquina».

Podríem dir que la màscara no mostra els sentiments; no és que no pugui alegrar-se, no és que no tingui gelosia, però si ho reflectís deixaria de ser neutra. Té la gelosia justa, l'alegria justa, aquesta exercitació ens fa prendre cada cop més consciència de la màscara neutra com a punt fix.

Troblem l'emoció a partir de les nostres accions físiques; com més precisos siguem, més resposta interior experimentarem —baldament treballem des de la neutralitat. Al cap i a la fi, l'important és que l'acció física i l'emoció acabin operant de manera simultània i que una provoqui l'altra.

A tall de conclusió, parlem d'una eina que ens serveix durant un temps, però que després ens traurem i deixarem de banda. Llavors l'actor sense màscara tindrà els rudiments per cercar el seu teatre.

En la pedagogia Lecoq, el primer any es treballa la màscara neutra i a partir d'aquell moment acompanya als actors al llarg de tot el recorregut pedagògic.

La màscara neutra és un nivell d'organització bàsic, un coneixement tàcit incorporat present en els subsegüents nivells d'organització, baldament sigui sense la màscara física.

Toni Albà explica:¹⁵ «La màscara ens inculca que sempre hi ha un referent per treballar, perquè sinó tot seria possible, seria igual el que féssim, tot ens resultaria vàlid».

A partir d'aquí podrem buscar la neutralitat de les passions, la neutralitat de la nostra pròpia expressió, la neutralitat a partir del personatge, la neutralitat per crear una escena, etc. Ens serveix com a base de tot, és una eina fonamental per a qualsevol autor.

¹⁴ SERGI LÓPEZ (2011, març 5) Vilanova i la Geltrú. Inèdit

¹⁵ TONI ALBÀ (2011, febrer 22) Barcelona. Inèdit

LA MÀSCARA LARVÀRIA



Com bé indica el mot del qual es deriva el nom d'aquestes màscares, *larva*, és un ésser en transformació o metamorfosi que no està acabat, i estèticament un animal fantàstic que prové d'un altre món.

És una lògica de treball molt fronterera, on neixen els diferents territoris dramàtics i en definitiva la interacció amb un cos inacabat com a mitjà per desenvolupar i activar l'imaginari de l'actor.

De seguida observem que la màscara no respon al *tempo* quotidià. Generalment la seva dinàmica és més pausada que l'habitual, encara que això no treu que ens moguem en un nivell d'urgència.

Atès l'humor i la poètica que transmeten aquestes màscares, poden semblar infantils, però no ho son, sinó que ens parlen de la soledat, de l'amistat, de la depressió, de les alegries, les manies del veí, etc., però exposades al públic d'una manera molt simple, en què es poden veure reflectits tant els adults com els nens.

Amb la màscara larvària fem el primer acostament als estats i a les passions. Berty Tovías deia:¹⁶ «Charly Brown està gelós de Snoopy; no n'està en el mateix grau que Otello, però essencialment sent la gelosia, de manera que la màscara larvària s'apropa a les grans passions d'una manera molt pedagògica».



Són formes molt simples que en general tenen un comportament molt essencial, en concordança amb les seves forma i dinàmica estructurals. Cal esbrinar què ens proposa la màscara, quin tarannà té, la seva manera de ser, el seu caminar; en definitiva, allò que ens demana.

¹⁶ BERTY TOVÍAS (2011, febrer 23) Barcelona. Inèdit

La feina amb màscares larvàries significa entrar dins els volums i les línies, és un treball en què cal distingir les possibilitats i les potencialitats que ens proporciona l'estructura de la màscara.

A partir d'aquí, cal que anem jugant amb les *trajectòries dins l'espai*, buscant el nostre propòsit. A tall d'exemple, en algunes sèries d'animació veiem que una cafetera cobra vida; aleshores la gràcia és que l'ansa ens evoca un nas, que quan se sorprèn se li aixeca la tapadora, etc. Amb la màscara larvària, hem de buscar el suport corporal necessari per projectar-la dins l'espai. Si ens posem al seu servei de la mateixa manera que quan ens identifiquem amb un llac, posem el cos a mercè de la mímica, per imitar i donar vida a quelcom determinat, encara que no existeixi cap ésser de característiques semblants.

I en darrer terme, Maite Villar exposa que:¹⁷ «La larvària ens indueix a traçar grans trajectòries, i ens fa desenvolupar la capacitat de fer gran allò petit (amb un gran moviment focalitzem un gest mínim) o a la inversa; fer quelcom petit amb una gran repercussió en l'espai».

Cal saber desxifrar les *dinàmiques* que ens proposa la màscara. Carlos Estévez explica:¹⁸ «Hem de saber apreciar com colpeja i respira dins l'espai, com es comporta el seu volum, si les proporcions són justes, el desplaçament del seu pes; si l'estructura està tallada o és concèntrica, o bé si és una forma amb un principi, un desenvolupament i un final, etc.».

Així mateix, hem d'aprendre a discernir si la forma és actuada des de dins o des de fora, si l'estructura és dinàmica, immòbil, o simplement decorativa.

Cal esbrinar quines són les línies troncal de la màscara i des d'aquest punt explorar-ne totes les possibilitats. Tenim clar que la màscara és una forma que s'introdueix dins l'espai, el que ens cal resoldre és la manera com ho fa.

La màscara ens adreça al món de les dimensions, parlem d'estructures poc definides que bàsicament suggereixen.

Cal que siguin formes obertes, que tinguin continuïtat, que siguin capaces de desplaçar la mirada com si fos una espiral i que ens remetin a l'espai que ens envolta.

¹⁷ MAITE VILLAR (2011, abril 22) Palma. Inèdit

¹⁸ CARLOS ESTÉVEZ (2011, febrer 11) Amsterdam. Inèdit

La forma tancada de la màscara (quadrat o cercle) sense cap mena de perfil, la converteix en un objecte de vida escènica limitada, que no aguanta més de dues passades per l'escena.

Aleshores ens hem d'assegurar que siguin màscares que rebin els estímuls de l'actor, i que d'aquesta manera l'acompanyin.

Com a escultors, hem de tendir a essencialitzar, i a posar esment en el volum general. Més que no pas definir, han d'evocar.

Les podem classificar de moltes maneres, però ens pot ser molt útil començar per tres categories diferenciades: l'abstracta, l'animal i la humana.

Cal que tingui dimensions superiors a les del rostre humà i ens hem d'assegurar que els ulls no siguin gaire grans, ja que part de la pedagogia es basa en la visibilitat reduïda.

La màscara larvària es defineix per la seva ingenuïtat, la seva matusseria, i la descoberta tant del món com del seu propi cos.

Molts dels exercicis estan plantejats a partir de la curiositat: representem quelcom que està a punt de ser.

Segons Philippe Peychaud:¹⁹ «Tendir a la descoberta és fonamental en l'actor, Lecoq era un exemple de curiositat i d'apassionament per les coses, feia que l'alumne se sentís interessant, més enllà de si tenia confiança en nosaltres o no».

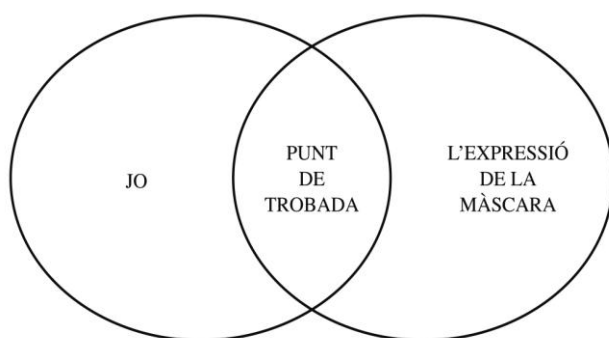


Portar una màscara correctament significa tenir molt clar el concepte de *trajectòries dins l'espai*. Toni Albà explica:²⁰ «Avui en dia hi ha grans màscares,

¹⁹ PHILIPPE PEYCHAUD (2010, desembre 10) Palma. Inèdit

començant per les sèries d'animació i fins a les pel·lícules de ficció; *La guerra de les galàxies* o *Wall-e* parlen d'estructures projectades en l'espai, que ens emocionen. Si veiem, per exemple, la pel·lícula *Alien*, notem que aquell ésser que no té ulls en observa, ens olora, amb un suspens absolutament amenaçant que ens paralitza, i aquest producte digital és físic, no hi ha res orgànic, només trajectòries dins l'espai (mes enllà de la música de fons). Per tant, entenem la importància del moviment».

Articulant les trajectòries en l'espai podrem assolir la simbiosi amb la màscara. Lecoq²¹ deia que una bona màscara ens aporta el que motiva la seva expressió des de l'interior. És en aquest punt precís que busquem actuar-la, sense endinsar-nos en la seva ganyota, però per això és necessari que la màscara ens provoqui. La relació és triangular: l'expressió de la màscara - jo - el punt de trobada.



Tot i així, també hi ha *màscares mortes*, com per exemple els capgrossos de festa major o de parcs temàtics, que tenen una acció física congelada. Serien l'equivalent a portar una fotografia sobre el cap. Aquest tipus de màscares tenen una funció, però no són útils actoralment. També hi podríem incloure les màscares que veiem en alguns espectacles només pensats en termes de decoració i que estan ancorades en una expressió immutable que espren l'actor i que en tergiversa l'expressivitat. Per això és necessari tenir unes màscares òptimes concebudes per un expert.

Una màscara somrient et fa una sola passada per l'escena i no es pot sostenir més, en canvi una màscara idònia és aquella que amb el més mínim moviment o lleugera inclinació ja canvia d'expressió, i fins i tot ens proposa un atmosfera determinada.

²⁰ TONI ALBÀ (2011, febrer 22) Barcelona. Inèdit

²¹ LECOQ, Jacques [traducció d'Emma Rodríguez Camacho i Elisabeth Lager]. *La máscara: del rito al teatro*. Bogotá: Editorial Iberoamericana de Teatro Ltda., 1991 (pàg. 10)

El llenguatge de la màscara ens exigeix projecció en l'espai i una *confirmació* amb la mirada al públic, de la manera més espontània possible, sense caure en mecanitzacions.

Incorporar el concepte de *donar la màscara* és un dels condicionants principals en la gramàtica de la màscara, que cal integrar. Tècnicament ens pot resultar d'utilitat concebre la màscara com un sol ull. Hem d'oblidar la nostra mirada i ser conscients, tan sols, de la mirada de la màscara. Per tant, cal de tenir ben incorporada la manera com entra en els diferents plans; les conseqüències de la rotació, i com afecten la percepció de l'espectador.

Si anem al detall, hauríem de ser conscients de si hem inclinat la màscara trenta graus amunt o quaranta-cinc avall. Per aconseguir-ho, és recomanable treballar amb una matriu imaginària a tall de referència interna, per moure'ns adequadament dins l'espai.

D'altra banda, se'ns planteja un altre problema: de vegades fem una sèrie d'accions físiques i hem de saber quina és la direcció de la màscara en relació amb l'espectador per donar-li un desplaçament determinat; és a dir, saber d'on partim i què modifiquem. No és el mateix fer una inclinació des de la diagonal que des de la vertical, per exemple.



Carles Molinet explica:²² «Possiblement, la màscara larvària és la més adequada per desenvolupar l'*escolta* de l'actor. Els ulls són petits precisament per desenvolupar un treball pedagògic determinat. Ens obliga a aguditzar l'*escolta* amb el company, l'espectador, amb el nostre entorn, amb tot».

²² CARLES MOLINET (2010, desembre 4) Palma. Inèdit

La màscara larvària és molt pedagògica, entre d'altres coses, perquè ens desenvolupa aquesta percepció extrasensorial, i a més, és un tipus d'ensenyança que treballa de ple en el silenci i l'obscuritat.

La persona que porta una màscara larvària s'adona que els seus ulls no són els ulls de la màscara. Els alumnes han d'aprendre a guiar-se no tan sols per allò que veuen o allò que escolten, sinó que han de desenvolupar un sisè sentit que està molt vinculat a un tipus d'oïda fonamentada en l'estat d'alerta. Hi ha de posar els cinc sentits, i han de saber detectar amb detall la calor, el fred, la llum, l'ombra, la presència de l'altre, la resposta de l'espectador i el *tempo*, entre d'altres.

Aleshores, si integrem algunes constriccions, com ara la manca de visibilitat, haurem fet un pas qualitatiu en el nostre aprenentatge i les nostres capacitats.

Per tant, com més constrets estem, més lliures tornem com a actors a l'hora d'encarnar una màscara d'una manera orgànica. L'expressivitat que percep l'espectador depèn de la capacitat o de la competència de l'actor d'ésser expressiu; si no té aquesta competència, per més voluntat que tingui de ser expressiu no obtindrà resultats.

Aleshores, aquest principi està subordinat a l'habilitat de l'actor/ballari (*acteur-mimeur* segons Lecoq) per aplicar-se *constriccions* que el limitin o el condicionin. Per aconseguir una bona expressivitat, l'actor ha de respectar les exigències de la màscara que li permetran ésser lliure (tot i que sembli contradictori).

El que Étienne Decroux anomenava *cadena de censors* són les resistències que col·loquen l'actor en un estat d'incomoditat en què ell mateix o el pedagog imposa una actitud contrària a la que li és natural.

Aquestes constriccions són fonamentals, perquè obliguen l'actor a filtrar el seu comportament a partir del caràcter de la màscara, o el que és el mateix, a tenir la capacitat d'incorporar la constricció, és a dir, a entendre-la corporalment, ja que captar intel·lectualment les coses no garanteix saber-les executar. La idea és apropiari-se progressivament de les constriccions que es va imposant a fi d'incentivar el *cos intel·ligent*.



Ara bé, portar la màscara no és un acte passiu, ens hi hem d'implicar. Realment no sabem com funciona una màscara fins que no la provem. Aleshores, cal que l'exposem a moltes situacions i estats canviants: alegria, enuig, decepció, etc., per esbrinar si és una màscara apta per a l'actuació o no.

L'actor ha d'*empènyer la màscara*; un dels handicaps més importants d'aquest tipus d'interpretació és que vagi per una banda la màscara i l'actor per l'altra.

Hem d'enfrontar-nos a la màscara i provocar-la, entre d'altres coses, perquè ens dóna les pistes perquè funcioni la nostra feina. Cal supervisar-nos quan portem la màscara, i aprendre a distingir quan ho fem bé, on ens sentim més còmodes; els plans en què ens manegem, etc. És com un quadre: l'hem de conèixer fins que arribem al punt en què el mirem de lluny i li trobem la posició desitjada, i creiem que és responsabilitat de l'actor, que ha de saber conèixer el seu àmbit de treball. Si no és escrupolós en la metodologia i no té rigor en els diferents nivells d'organització, pot passar que el resultat no sigui satisfactori. Ara bé, que faci un treball preexpressiu adequat, no vol dir que el resultat estigui garantit, encara que l'ajuda moltíssim a treure el màxim partit de les seves aptituds.

Una adequada articulació de les actituds ens situa en la dimensió de l'*extraquotidianitat*: normalment, com més costa superar un obstacle, més significatiu és el resultat. Des d'aquesta artificialitat, es pot trobar l'acció real en l'escena. Cal aconseguir el que s'anomena *actor dilatat*, que és tot el contrari de l'ésser quotidià. L'extraquotidianitat es manifesta en totes les màscares.

Lecoq deia:²³ «Per mi és important que l'actor sàpiga que actua i que no confongui el crit de la il·lusió amb el crit de la vida mateixa».

La màscara ens situa en una dimensió adequada per començar a treballar. És el millor antídote per combatre el teatre baix de tensió o instal·lat en l'intimisme.

Diu Toni Albà: «L'essència del teatre, la virtut, és que no és naturalista; en teatre no podem actuar com ho fem naturalment, per això, anem a una plaça i gaudim observant la gent al carrer. El teatre es pot transitar per tots els camins menys el del naturalisme. En tot cas, ens hauríem d'atracar a altres mitjans com ara el cinema».

Segons Lecoq:²⁴ «Aquest territori dramàtic ens *amplifica* allò que la vida ens mostra».

En els signes de la vida quotidiana cal que l'actor tingui un nivell de presència òptim. Cal tenir present que parlem d'un treball *antinaturalista*. Segons Toni Albà: «Treballant en l'àmbit de la màscara, no pots actuar natural. Pots fer realisme, però no pots actuar naturalment. És a dir: Marlon Brando —el rei de la naturalitat— no actua naturalment, fa una sèrie de coses que t'obliguen a mirar-lo, la seva presència, les mirades, un estat de tensió».

La pedagogia amb màscara pot ser útil per assolir l'efecte de realisme, o qualsevol estil que vulguem dur a terme. Sentint la màscara, podem treballar tota la nostra gamma de capacitats interpretatives.



²³ LECOQ, Jacques [traducció d'Emma Rodríguez Camacho i Elisabeth Lager] *La máscara: del rito al teatro*. Bogotá: Editorial Iberoamericana de Teatro Ltda., 1991 (pàg. 10)

²⁴ *Ibíd.* (pàg. 170)

Per treballar la màscara —més enllà de si el portador està més o menys dotat físicament— cal que l'actor sigui un intèrpret de cap a peus, ja que ha de saber *dissociar* i *articular* el cos amb destresa. En tot moment juguem amb les possibilitats de l'espai, tenint en compte la naturalesa de la màscara.

La dissociació corporal és el fet de poder moure les diferents parts del cos d'una manera independent. Ens permet tenir un control de cada segment, i d'aquesta manera aconseguim més autonomia i independència dels moviments de cada part del cos.

És una de les característiques que alimenten més aquest tipus de treball. Saber enviar el cap a una banda i la cintura cap a l'altra i alhora emetre el discurs verbal.

Un exemple de dissociació podria ser Charles Chaplin, que tenia els peus oberts i els braços tancats. Tot plegat, és una contradicció corporal molt interessant.

D'alguna manera, la màscara larvària ens acosta al món dels signes, al *gest* d'indicació, encara que igual que amb la màscara neutra, s'ha d'evitar entrar en la paraula. Tot i així, aquesta màscara ja ens comença a expressar una urgència per comunicar-se.

Son éssers que no tenen una finalitat gaire definida, però que presenten diferents possibilitats. Solen entrar en una dinàmica de moviments elementals. Norman Taylor deia:²⁵ «El treball amb la màscara sol ser gran i senzill: busquem diferents formes senzilles que poden evocar la vida humana, sense acabar de concretar una opinió. El gest no es pot determinar, perquè jo puc fer gestos magnífics, però la màscara larvària, no; si la màscara no està definida, el gest tampoc».

Cal tenir present que les larvàries no són màscares d'estil, sinó màscares d'acció, i que tendeixen a les accions físiques més que no pas a les accions codificades en el sentit que tenen els tics superficials de qualsevol tècnica contemporània, l'essencial és que treballem des d'una *gestualitat* real, viva.

Des d'aquesta senzillesa que esmentava Norman Taylor els alumnes desenvolupen aquesta capacitat d'incentivar més la *memòria corporal*; és a dir, nosaltres decidim l'estil del moviment, però fem alguna cosa perquè ja hi hem tingut un contacte previ.

²⁵ NORMAN TAYLOR (2011, abril 22) Palma. Inèdit

Constatem a diari que el cos té memòria, per tant, cal que a partir de la màscara larvària tingui la possibilitat de recórrer diferents experiències corporals; és a dir, hi ha coses que no sabem fer perquè mai no hem tingut la oportunitat de fer-les.

Amb la màscara fem pràctiques de simulació de les coses, seria comparable a la conducció d'un cotxe de fórmula 1 o d'un avió, es a dir, unes accions que l'actor no pot viure habitualment.

Andrezj Lepasrski deia:²⁶ «És una memòria inconscient, no ho recordes però és allà, parlem de les cèl·lules del cos: és el que anomenem *memòria muscular*».

Ens explica el cas d'una companya seva —professora de moviment—, que va sofrir un accident de moto, va col·lidir frontalment contra un cotxe, va sortir disparada per l'aire i es va reincorporar tot fent una tombarella. En aquest cas, la memòria corporal la va salvar, va respondre a l'estímul intuïtivament.

Moltes de les accions que fem intuïtivament, les traiem de la nostra memòria muscular. En realitat la intuïció és treure la memòria de l'inconscient. Si extrapolem això als *trainings*, els exercicis responen a una lògica de repetició, es va repetint l'exercici fins que s'acumula un saber tàcit que no descodifiquem fins temps després.



La memòria corporal té molta relació amb els *circuits físics* que Lecoq desenvolupava a través de les identificacions. Un cop treballada la neutralitat de l'actor i la seva relació amb les diferents dinàmiques (elements, matèries, poesia, pintura i

²⁶ ANDREZJ LEPARSKI (2011, maig 7) Barcelona. Inèdit

animals), partim d'una manera de moure'ns articulada amb una sèrie de ritmes interns que reconeixem com a propis, que fins aleshores no havíem estat capaços d'emprar.

La màscara larvària, precisament, ens desperta aquests circuits corporals, que ens demostren que disposem de molts més recursos dels que ens pensàvem. En realitat, l'ideal seria aconseguir que el nostre sisè sentit i que els circuits corporals operessin alhora, fet que multiplicaria les nostres possibilitats expressives.

El concepte de *contramàscara*, Jacques Lecoq l'introduïa en la lògica de treball de la màscara humana; però tot i així, considerem que l'alumnat ja l'aplica de manera intuïtiva i inconscient en el treball amb les màscares larvàries.

Segons Toni Albà,²⁷ «si anem en contra de l'estructura de la màscara larvària, ens resulta estrany. Veure una medusa caminant com una persona, ens fa gràcia —entre d'altres coses— perquè sabem que les meduses no és belluguen, per tant, coneixem el referent».

Una altra visió del concepte seria el caràcter reversible d'algunes màscares; en aquest cas, el canvi s'aplica a la màscara (objecte).

Si capgirem les coses, ens veiem obligats a donar-los un altre valor, per poder entendre millor la màscara, a més de tenir una noció més completa de les seves dimensions.

Per *habitar* el seu volum larvari i indefinit, ens calen moviments més animals, inacabats, de caire més global.

Aquesta lògica de treball obliga l'interpret a canviar el cos i a aportar l'energia necessària per fusionar-lo amb les dimensions de la màscara.

Busquem allunyar-nos del nostre cos quotidià perquè una de les propietats pedagògiques d'aquest tipus de màscara és que ens convida a habitar cossos que no són el nostre.

Toni Albà diu: «La corporalitat de la màscara sorgeix a partir del coneixement de les lleis aerodinàmiques, de la llei de la gravetat i de la profunditat de la nostra mirada, que, val a dir-ho, es remunta a més de tres mil cinc-cents anys d'existència humana. Moltes de les respostes que busquem són a la natura; per exemple, si ens plantegem per què una sèpia avança d'una manera determinada, arribem a la conclusió que l'animal està constituït i estructurat per fer-ho així».

²⁷ TONI ALBÀ (2011, febrer 22) Barcelona. Inèdit

Progressivament ens apropem als *personatges*. Amb les larvàries, ens enfrontem a un ésser del qual ja intuïm unes faccions que s'acosten a una expressió.

L'home reconeix els seus semblants per la cara; fins i tot si mirem una estrella de mar, la lluna o el xassís d'un cotxe tenim tendència a ordenar elements tot buscant-hi una cara, sobretot perquè ens proporciona informació de manera directa.

Tonia Albà diu:²⁸ «La màscara larvària obliga l'actor a fer funcionar allò que no té forma preestablerta, ni definida, ni coneguda; és una mena d'insecte o de cuc estrany que hem de bellugar, mirant d'esbrinar les claus que ens connectin amb aquest ésser diferent a nosaltres. Aleshores, pedagògicament ens permet créixer com a actors en un món irreal, i tot, sense perdre de vista la veritat».

També segons la posició de la màscara podem veure personatges canviants, especialment si tenen els ulls desubicats, ja que segons la inclinació tindrem una percepció diferent en cada moment.

Aquest inici de treball amb el personatge ens obliga a començar a definir-lo, la qual cosa requereix que n'establim les *actituds guia*.

Per tant, conquerim un nivell d'organització nou i així ens anem aproximant progressivament al personatge.



²⁸ TONI ALBÀ (2011, febrer 22) Barcelona. Inèdit

LA MÀSCARA DE CARÀCTER



En el procés amb la màscara expressiva, tot el món és ingenu i maliciós; la fam, l'amor, els diners, són tot allò que mou els personatges. Al cap i a la fi, parlem dels defectes de la màscara neutra, de la misèria humana, de l'humà mogut pels interessos i objectius propis.

El que és interessant de la màscara de caràcter és que ens serveix per mostrar la vida; parla dels actors i de la societat del seu temps, una societat amb guerres, malalties i misèries. El treball amb la màscara de caràcter es limita a reflectir la societat, ens mostra els personatges i els cossos de cada època determinada. Lecoq deia:²⁹ «En aquest territori estan en joc els grans tripijocs de la naturalesa humana: fer creure, enganyar, aprofitar-se de tot; els desitjos són urgents, els personatges estan en estat de supervivència».

Considerem que la màscara de caràcter s'ha d'actualitzar constantment i s'ha d'allunyar de clixés i de formes fixes; per tant, és vital que s'enfoqui envers el risc, i evitar així que quedi fossilitzada en una manera de fer.

El teatre és viu, això és bona part del seu encant. Lecoq deia: «Hem de desconfiar de la mecànica i tornar contínuament a situacions en què la complexa humanitat dels personatges pugui aparèixer». Cal que siguem receptius als constants canvis socials i que els incorporem; sinó, aviat podríem quedar com a relíquies. Això és el que sempre mantindrà viu aquest llenguatge amb la màscara, i per extensió, al teatre.

Berty Tovías deia:³⁰ «En el treball amb la màscara de comèdia necessitem actors amb noció del *tempo*, intel·ligència escènica, sentit de l'humor, rapidesa, i agilitat mental i física. I efectivitat a l'hora de transitar pels diferents estats».

El fons de màscara de caràcter és la vida, la mort, el desig de menjar, de cardar, de matar, d'enganyar...

Lecoq diu:³¹ «Els temes en la comèdia solen ser simples; ara bé, el que busquem és el motor de l'actuació. El motor no és *què* s'ha d'interpretar sinó *com* s'interpreta, quines són les forces que estan en joc?, qui estira?, qui empeny?, qui estira de si mateix?, a qui empenyen? Respondre aquestes simples qüestions és donar una dinàmica al recorregut». Aleshores, podrem apreciar el resultat a través del comportament dels personatges.

²⁹ LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial, 2010 (pàg. 165)

³⁰ BERTY TOVIÁS (2011, febrer 23) Barcelona. Inèdit

³¹ *Ibíd.* (pàg. 166)

Des que la humanitat és humanitat hi ha una sèrie de relacions que perduren: sempre hi ha hagut els que manen i aquells que obeeixen. Per tant, ja entrem en l'àmbit de la jerarquia i de l'estatus social.

Les relacions regeixen el nostre caràcter, tenim clar en quin extracte social estem inclosos i des d'aquí treballem, l'important és la coherència. Hauríem de distingir dos tipus d'estatus: l'estatus del personatge, per una banda, i l'estatus en escena. De fet, en l'escriptura i fins i tot en la posada en escena, sempre apreciem aquests tipus de jocs.



Si un actor jove fa de vell de setanta-cinc anys no és creïble, i és molt susceptible de caure en la caricatura. Amb la màscara, però, no ens hem de preocupar d'aquesta qüestió, només cal que l'interpret aprengui a bellugar-se, i per tant, podríem parlar d'una mena de veritat fixa. La màscara serveix fonamentalment per això: ens aporta una correspondència amb la part més comunicativa de la persona, la cara.

En la comèdia de l'art tardana, en canvi, els enamorats no portaven màscara. Possiblement era, però, perquè eren joves. Per què en portaven els *zanni* i els vells? Doncs perquè suposem que l'actor que feia de Pantaló no tenia necessàriament seixanta-cinc anys.

Per treballar una màscara de caràcter, segons Berty Tovías «es requereix una certa maduresa, cal que sigui un actor amb la perspectiva dels anys —que hagi viscut—; això permet riure't de la vida; cal que sàpiga mentir bé i si té alguna habilitat extra, benvinguda. A partir d'aquí entràriem en la dimensió tràgica».

El treball amb la màscara de caràcter és un tipus de llenguatge molt exigent, que requereix una gran disciplina d'elaboració i execució. Aquest llenguatge reclama un actor amb personalitat, experiència i recursos.

Jacques Lecoq definia el concepte d'allò tràgic de la manera següent:³² «La comèdia de l'art és difícilment abordable pels actors massa joves. Freqüentment, amb vint anys, els alumnes no han viscut el necessari, els falta sobretot *dimensió tràgica*, un important element constitutiu d'aquest territori. Si a pesar de tot fem aquest treball a l'escola, no és per a una utilització immediata, sinó perquè conservin el record d'aquest nivell d'actuació en el cos i el cap per tal que més tard se'n puguin servir».

Pragmàticament, quasi tothom pot discernir les màscares que funcionen i les que no, igual que hi ha textos dolents i bons. Podríem dir que una màscara òptima és aquella que pot passar per diferents estats, amb la qual podem jugar.

De vegades l'element més insospitat cobra vida, un paperet amb dos ulls. Ara bé, si parlem en termes professionals, en els quals la màscara és la nostra eina de treball, aleshores sí que ens caldrien unes màscares confeccionades per un especialista. D'altra banda és recomanable que la màscara sigui més gran o més petita que el rostre de l'actor, això ens permet projectar-la amb molta més facilitat. La variació de la mida li dona un valor i una dimensió diferents.

Cal mantenir una distància variable entre el rostre i la màscara, un petit espai per al pas de l'aire i alhora per tenir consciència de quins són els punts en què es recolza sobre nosaltres, a fi d'assegurar-nos una projecció adequada.

El fet de conèixer el procés de construcció de la màscara ens permet veure el mateix treball des d'un altre punt de vista. L'actor s'ha d'entendre amb una estructura i l'ha de moure: com més profundament la conegui, més senzill li serà fusionar-s'hi i bellugar-la. Josep Guillén³³ explica que a l'hora de dissenyar una màscara cal pensar en termes de personatge, més que no pas en fesomies. És una altra manera d'aproximar-s'hi.

De vegades trobem actors i companyies que treballen amb màscares adquirides en grans superfícies o en botigues de disfresses. Els actors s'esforcen a donar vida a aquestes

³² Ibíd. (pàg. 173)

³³ J. JOSEP GUILLÉN (2011, abril 4) Barcelona. Inèdit

màscares, mancades de concepte, d'essència, estil, adequació, etc.; els intèrprets intenten interpretar-hi i, fins i tot, de vegades obtenen certs resultats. És ben clar, però, que la màscara ha de rebre i acompanyar l'actuació. Per assegurar-nos aquesta funció, cal treballar amb màscares que siguin professionals; si no tenim una màscara amb unes propietats mínimes, la feina queda sense fonament. No podem construir res si no tenim en què basar-nos. La màscara és aquell punt fix des del qual ens projectem. La màscara és una gran oportunitat per excavar i arribar al fons de les coses.



Nosaltres, com a intèrprets, som els responsables del funcionament de la màscara. Berty Tovías ens deia que comparava la màscara de caràcter amb un Ferrari: ha de tenir bellesa, però també potència. Això no obstant, si l'observem d'aturat també ens interessa, perquè sabem que si pitgem l'accelerador, volarem!

Segons Norman Taylor,³⁴ «la màscara crearà l'espai del caràcter. La forma de la màscara ens serveix per donar un espai i alhora crear un caràcter».

La màscara ens permet entrar en el sentiment d'un ésser humà; el fet de tenir un cos d'un tipus concret; respirar i articular les tensions d'una manera determinada; caminar així o aixà; però sempre sentint cada cosa que fem. Si caminem, comprovem —sobretot al principi— com ho fem, és important perquè serà una acció que prestarem a la màscara.

³⁴ NORMAN TAYLOR (2011, abril 22) Palma. Inèdit

La interpretació amb màscara és equiparable a la manipulació d'un *titella*, ha de cobrar vida, cal mantenir la mirada i l'hem de desplaçar adequadament dins l'espai, implicant-hi tot el cos. D'altra banda, els titelles, igual que la màscara, ens demanen concreció en allò que expliquem.

La pedagogia amb màscara ens ajuda a comunicar i a emprar el cos. Maria del Mar Navarro explica:³⁵ «Si l'actor vol expressar alguna cosa, cal que tingui consciència d'on té el peu dret o la mà esquerra; el primer que hem de fer és entrar dins el nostre propi cos i a partir d'aquí plantejar-nos l'expressivitat».

Habitar la màscara és sentir la respiració i la manera com es mou, fins que en trobem la profunditat i la vibració.

De vegades cal que la màscara parli, la força rau en l'element actoral, en el gest. Per saber com és la màscara, s'ha d'haver observat molts cops, s'ha d'haver manipulat de manera exhaustiva; s'ha de fer portar a altra gent per tenir-ne una visió exterior; s'ha de tenir la capacitat d'entendre la proposta d'aquell que l'ha portada per reproduir allò que ens agrada. És simplement un treball de recerca i d'estudi de la màscara mateixa per poder-la situar adequadament dins l'espai..

Toni Albà ho compara amb un avió: per poder-lo pilotar, l'has de conèixer a la perfecció, i llavors segur que volarà bé. A partir d'aquí, ja hi entra el talent de cadascú.

Un dels elements que ens donen presència sobre l'escenari és la gestió adequada de l'expressivitat, ja que la màscara ens n'organitza els nivells.

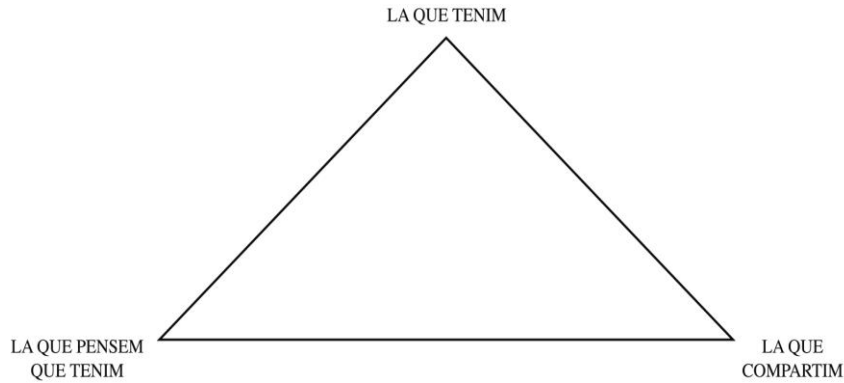
En realitat, com a espectadors podem apreciar com una màscara no diu res o és il·legible, que és quelcom que quasi tots constatem: és com un corrector ortogràfic i ens ensenya a utilitzar els signes de puntuació.

Molts cops veiem actors que interpreten un personatge i que ens distreuen amb totes les ganyotes que fan amb la cara. Llavors pensem: si portessin màscara tindria més força tot allò que diuen.

Si aquella mateixa persona portés màscara, li ajudaria a projectar molt millor els sentiments i les accions, que queden empetitits per la seva pròpia expressió.

³⁵ MARIA DEL MAR NAVARRO (2011, febrer 15) Madrid. Inèdit

Norman Taylor ens explica que Lecoq parlava de les tres màscares de l'actor: la que nosaltres creiem que tenim, la que tenim realment i la que compartim.



Aquell que creu que amb la màscara a sobre no es pot fer res, no és conscient de que en realitat és una eina per arribar més lluny, sempre que respectem el marc d'actuació que la màscara ens proporciona.

Carles Bellviure ens explica «La màscara ens imposa una intensitat de joc, l'actitud, el gest corporal i en el cas de les mitges màscares, la paraula».

Hem de saber esbrinar la veu de la màscara, gestionar bé el focus, (d'una manera quasi cinematogràfica segons Miquel Àngel Barceló), així com la dansa entre els peus i les mans, és a dir: tot, en realitat.

El treball amb la màscara de caràcter ens condueix a l'adquisició de la tècnica de l'actor, a ser bons intèrprets, en definitiva, a controlar totes aquestes variables.



La categoria de màscara de caràcter requereix, sobretot, un actor experimentat. Toni Albà afirma que segons el seu parer és la categoria de màscara més complexa, entre d'altres coses perquè a totes les condicions necessàries per interpretar la màscara s'afegeix la veu del personatge i per tant, el pensament esdevé molt complex.

Lecoq deia:³⁶ «Una de les dificultats que sorgeixen amb la mitja màscara té a veure amb la veu. Durant el primer curs, els alumnes ens han parlat molt poc i ara, de sobte, es troben amb una gran llibertat de paraula. Tendeixen llavors a utilitzar la seva pròpia veu, la qual cosa és impossible amb la màscara. El treball consisteix, per tant, a trobar la veu del personatge, una veu escènica en el nivell del joc teatral. De la mateixa manera que amb una màscara és impossible moure's igual que en la vida, sota la mitja màscara tampoc no es pot dir un text sense que estigui essencialitzat».

En la *constricció* rau la gràcia; és la clau de la llibertat. Una màscara és com un personatge i qualsevol personatge té limitacions; aleshores, la màscara es mou per uns paràmetres d'una exigència molt clara, és a dir, des del principi ja ens proposa alguna cosa, ens suggereix una actitud. Per tot això, no podem dur la màscara com si fóssim al saló de casa.

La màscara —si és bona— requereix un cos perquè es pugui sostenir dreta, perquè si no, desapareix i darrere ella, l'actor; desapareix tot.

Preferim parlar d'exigències molt precises més que de limitacions. D'altra banda, quan un actor se sent limitat amb la màscara, en realitat és ell mateix que està limitat; ara bé, sempre que la màscara compleixi les condicions mínimes exigibles.

Segons Ana Vázquez³⁷, quan interpretem amb la màscara, en realitat donem una *respiració* diferent al públic, a l'escenari, som els que portem el ritme; allò interessant és a poc a poc aconseguir que el públic acabi respirant amb nosaltres. Cap de les dues parts mana, estam en la mateixa situació; aleshores sí que ens veiem amb els ulls del públic, perquè tenim un retorn immediat, la resposta en temps real.

Aina Salom afirma: «Un altre tipus de respiració és aquella que imprimim al personatge que volem defensar. És una manera de posseir el personatge, alhora que el fet de captar

³⁶ Ibíd. (pàg. 168)

³⁷ ANA VÁZQUEZ (2011, febrer 17) Madrid. Inèdit

el ritme de la seva respiració ens dóna automàticament una emoció» i crea els circuits interns que nodriran el personatge».

Respirar amb l'espectador vol dir situar-nos en un sistema de signes complex. És molt important que un actor sàpiga establir una convenció rítmica amb l'espectador; això és la comunicació. Si no la hi estableix, la comunicació entre les dues parts serà inexistent.

Maria del Mar Navarro ens explica que hem d'*incorporar* la màscara, però que de vegades ella ens posseeix a nosaltres. Afirmar que fa uns quants anys va impartir un curs a un grup de senyores d'un poble d'Almeria. Una d'elles es va posar la màscara i de sobte es va començar a moure, a llençar-se per terra i a improvisar, i li va mostrar un autèntic personatge. Poc després, la dona es va treure la màscara i entre respiracions, va demanar què li havia passat.

Precisament, és aquesta mena de possessió misteriosa que hem de tenir l'habilitat de reproduir sempre que portem la màscara. Aquella senyora no ho va poder repetir, entre d'altres coses, perquè no era actriu, però tots sabem que dins ella hi havia quelcom que volia sortir.



Com afirma Miquel À. Barceló,³⁸ «Treballar la màscara és pura matemàtica i té una sèrie de regles: en set passes arribaré allà, donar la màscara al públic, anticipar l'acció, aprendre a no fer, no imposar, confiar amb la màscara, etc. La màscara ens funciona perquè és pura estructura i necessita aquest pes».

³⁸ MIQUEL BARCELÓ (2011, gener 10) Irlanda. Inèdit

Amb la màscara, a diferència d'altres territoris dramàtics, hem de posar un esment especial en el treball *preexpressiu*, ja que s'hi manegen molts de factors de manera simultània. Katrien diu:³⁹ «L'articulació de la màscara en l'espai obliga a respectar certs nivells d'organització, seguint un ordre establert. Si l'actor vol aprofundir en el seu objectiu, cal que dugui a terme una bona execució de les fases, com més ben estructurada tingui l'expressivitat, més precís serà el resultat final».

Lecoq diu: «S'associa amb massa freqüència la comèdia de l'art amb el concepte d'improvisació. No obstant això, res en ella no és improvisat». Fins i tot les variants estaven estructurades. En el treball amb màscara veiem que s'accentua molt més la necessitat d'una *partitura* d'accions, les peces amb màscara cal que estiguin ben reglades i pautades; si no, la màscara ens descobrirà tot allò que dista de l'essencial.

Pedagògicament, amb les mitges màscares és molt interessant fixar el que es crea, és a dir, ésser capaç de reproduir el mateix l'endemà, sense que perdi l'efectivitat de la primera improvisació, i per aconseguir-ho cal compondre les diferents parts de la partitura.

Toni Albà ens explica⁴⁰ que cal conèixer el que veu el públic; cal que l'actor elabori un estudi dels plans i angles de la màscara, que efectui proves davant el mirall o amb el director, mirant d'esbrinar els espais en els quals la màscara resulta especialment efectiva.

Es tracta d'ésser conscient del que fas des de dues visions; l'externa (el que veu el públic) i la interna (el que faig en cada moment).

Toni Albà diu:⁴¹ «Ens hem d'imaginar la pel·lícula que interpretem, sense deixar-nos abduir; mantenint-nos en plena tensió en cada una de les nostres accions».

Des de l'inici, amb la màscara neutra comencem a treballar l'imaginari, així que és imprescindible veure i sentir les coses. Juguem amb imatges dinàmiques que alimenten la interpretació de l'actor i és un enfocament de treball que de bon començament es mira d'establir.

³⁹ KATRIEN VAN BEURDEN (2011, febrer 11) Amsterdam. Inèdit

⁴⁰ TONI ALBÀ (2011, febrer 22) Barcelona. Inèdit

⁴¹ *Ibíd.*

Hi ha personatges que ja són màscares: per exemple Lauren i Hardy o Charles Chaplin. Maria del Mar Navarro proposa: «Imagina-te'n la cara i concep-la directament, i ja et transformes en el cos i et veus primet, finet i puntegut».

Segons Ana Vázquez, «els que hem treballat la màscara, sabem que ja no ens en podem separar, més enllà de si portem màscara física o no».

. A mesura que treballem la màscara anem acumulant un coneixement tàcit que amb el pas del temps ens queda incorporat per sempre. La màscara, com a objecte, és una eina necessària en el treball pedagògic; en l'àmbit expressiu el concepte es pot treballar amb una màscara tangible o intangible.

Les *constriccions* de la màscara ens inciten a crear. Són allò que després ens aporta llibertat creativa, d'actuació i expressivitat. En el moment que l'actor és capaç de filtrar el coneixement a través d'aquestes constriccions, se n'inverteix el valor, i deixen de ser un obstacle i es converteixen en un trampolí per a l'expressió, ja no són allò que bloqueja el comportament, sinó allò que precisament el fa expressiu.

L'actor realment comença a jugar i sent el plaer de portar la màscara, no pot pensar en allò que fabrica. És com un músic quan toca un instrument: està ensinistrat per desenvolupar la peça, sense necessitat de pensar-hi.

Per tant, a mesura que hi anem agafant destresa, ens anem traient les capes de ceba fins que ens apropem a allò essencial, que sol traduir-se en l'espontaneïtat i la versemblança de l'actor en escena.

«En el treball de la màscara és *possible que passi tot però no es pot fer qualsevol cosa*. Coneixem els nostres llindars tècnics però és inabastable esbrinar on ens portaran», afirma Miquel Barceló.⁴²

⁴² MIQUEL BARCELÓ (2011, gener 10) Irlanda. Inèdit



L'*articulació* corporal és el fet de poder moure les diferents parts del cos d'una manera independent però continuada, és un treball correlatiu. Ens permet tenir un control de cada segment, i d'aquesta manera aconseguim més autonomia i independència dels moviments de cada part del cos i les cames. Cada part es pot moure en tres plans diferenciats: lateralment, en profunditat i en rotació.

A partir d'aquí anem resolent les diferents accions i situacions que se'ns presenten tot buscant l'harmonia i la coherència en les propostes.

El cos transforma el pensament de la màscara en moviment, aleshores cal que l'actor sigui capaç d'introduir el drama dins la màscara mitjançant els procediments tècnics. Maria del Mar Navarro ens explica que Lecoq deia:⁴³ «Entre el cap i el públic, hi ha una cosa més: el cos».

La màscara requereix una condició física òptima. Cal tenir en compte que en la feina intervé tot el cos d'una manera integral, i que aquesta implicació obligada en el treball amb màscara augmenta les condicions físiques de l'intèrpret. Com els futbolistes que juguen molts de partits oficials; els entrenaments són molt moderats perquè mantenen la condició física i fins i tot evoluciona; ara bé, això no eximeix l'actor d'un *training* abans d'actuar.

D'altra banda, volem destacar també la corporalitat de les persones que tenen alguna pràctica manual determinada, com podria ser un picapedrer, les persones que estan acostumades a fer segons quins moviments a la feina; els esportistes, els artesans, etc. Tots tenen una saviesa en el gest i el moviment que pot ser molt útil per a la màscara.

⁴³ MARIA DEL MAR NAVARRO (2011, febrer 15) Madrid. Inèdit

D'alguna manera, són persones que arriben amb més facilitat a la virtuositat física en el joc amb la màscara, cosa que apreciem en la seva tonicitat corporal, el seu ritme intern i la resposta física davant l'altre.

El fet de portar màscara ens obliga a actuar d'una manera integral, passem al teatre d'acció i regulem la intensitat d'actuació segons els territoris dramàtics pels quals transitem. A més, Carles Molinet explica:⁴⁴ «Amb la màscara evitem qualsevol temptació de refugiar-nos en cossos inerts i baixes projeccions de la veu». Així, també evitem qualsevol mena de psicologisme.

A cops, observem actors que s'ofeguen en una mena de processos que es reflecteixen a partir de signes gairebé indesxifrables, i per la tensió facial i les ganyotes, intuïm que per dintre seu es barregen una mena de processos d'alegria i tristesa aplicats aleatòriament —baldament ens creïm una certa expectativa—, però som incapaços de desxifrar-la. Juguen amb una mena de veritat oculta i ens preguntem intrigats: què els deu passar pel cap?

Pere Fullana explica:⁴⁶ «Quasi tot ho expressem amb el cos, si l'actor es repenja en la cara, serà incapaç de projectar-se amb veritat teatral».

Creiem que la ineficàcia d'aquests processos —en la majoria de casos— és producte de la manca de concreció i decisió de les propostes expressives que fem a l'espectador, plantejant quelcom desordenat sense objectiu. En aquest aspecte, la màscara és molt efectiva, ja que ens obliga a jugar amb les emocions amb agilitat i concreció, amb el bisturí dels processos i les emocions.

Miquel À. Barceló, per exemple, explica que els actors que porten màscara han de ser espontanis i molt ràpids, tant corporalment com de paraula.

El treball amb màscara rebutja el desordre, i si no ens hi dediquem en cos i ànima, simplement serem uns intèrpret perduts i engabiats a l'escenari.

O quedem entre reixes o sortim a una nova dimensió plena de possibilitats, que després, fins i tot, podrem recórrer sense màscara.

⁴⁴ CARLES MOLINET (2010, desembre 4) Palma. Inèdit

⁴⁶ PERE FULLANA (2010, desembre 29) Palma. Inèdit

Lecoq afirmava:⁴⁸ «Darrere una mitja màscara, el text mateix també està emmascarat. No hi ha cap possibilitat d'interpretació psicològica».



D'altra banda, l'interpret amb màscara amplifica el concepte de reacció continuada, és fonamental saber qualificar-la. Segons Berty, deixem de ser actors per ser reactors, si no, la màscara deixa d'existir.

En el llenguatge de la màscara, la reacció és d'una necessitat vital. Quant parlem de reacció, la podem fer a diferents nivells, sense moure'ns si escau, però s'ha de percebre que tot el que passa a l'escena té unes conseqüències en els actants.

La complexitat i la relació s'intensifica, cada acció física o verbal que fem afecta els companys. Veiem els canvis que a cada moment experimenta l'espai.

Saber reaccionar és quasi més important que accionar; de fet, requereix que tinguem una bona forma física, ja que estem en fluctuació constant.

És un terme molt lligat a la generositat teatral els grans actors tenen aquesta capacitat, fan transcendental cada paraula del seu interlocutor des de la contenció. En la fase de la màscara de comèdia ja acumulem tots els coneixements que hem anat sumant al llarg del viatge, i que ens permeten ser mil·limètrics en cada una de les nostres accions.

Hem de tenir en compte que quan ens posem una màscara ens convertim en algú *altre*: aquest seria un dels objectius més importants del treball amb màscara. En molts de casos, ens submergim en una mena de trànsit que defuig de qualsevol misticisme. Per

⁴⁸ Ibíd. (pàg. 168)

Carnestoltes, per exemple, observem que quan es posen una màscara, la majoria de persones instintivament deixen de comportar-se com en el seu dia a dia.

La màscara de caràcter ens serveix per crear personatges, i ens parla de la manera de crear un personatge des de tres punts, ens dóna les actituds de guia.

És molt important tot el procés que empra Lecoq per crear personatges. La màscara neutra és un nivell d'organització teatral i la màscara humana implica un altre nivell d'organització amb una lògica diferent. La neutra ens dóna una base fonamental per crear personatges.

Tot el treball d'identificació implica treballar amb la mímica dinàmica, les matèries, els animals, etc. Aquesta estratègia pedagògica dins els nivells d'organització en què ell ensenya a qualificar i a modelar l'energia suposa instal·lar un circuits físics energètics que són els que després l'actor utilitzarà a l'hora de crear personatges. Però si nosaltres prèviament no hem instal·lant aquests circuits previs en el cos, després, quan creem personatges no tindrem aquest suport.

Lecoq diu:⁴⁹ «Els personatges de la comèdia italiana naveguen permanentment entre dos pols contradictoris, l'anomenada *dualitat*. Arlequí és alhora ingenu i maliciós; el capità és ferotge i covard...». És un recurs per assegurar la dimensió i la riquesa dels personatges; d'alguna manera, és un condicionant que hem de tenir present en l'actuació, per donar-li el pes adequat.

Aquests personatges i per extensió, els intèrprets, és fonamental que siguin còmplices i empàtics. Carles Bellviure indica:⁵⁰ «Ens referim a la capacitat innata de l'ésser humà de sentir les emocions de l'altre. Científicament està comprovat que el 90 % dels indicadors provenen del gest; qualsevol petit desplaçament ens dóna una informació. Els nostres avantpassats primitius necessitaven saber les intencions de l'altre, havien d'esbrinar si l'altre s'hi acostava per col·laborar-hi o per enfrontar-s'hi, si la seva empatia no funcionava a la perfecció, eren devorats». Aleshores, ens convé treballar a favor de les tendències pròpies de la natura.

Martí Fons⁵¹ i Fabio Mangolini ens parlen de les neurones mirall del grup d'investigació de la Universitat de Parma dirigit per Giacomo Rizzolatti i els mecanismes d'empatia

⁴⁹ *Ibíd.* (pàg. 168)

⁵⁰ *CARLES BELLVIURE* (2011, gener 4) Palma. Inèdit

⁵¹ *MARTÍ B. FONS* (2011, març 3) Palma. Inèdit

emocional. En trobem una aplicació en el teatre amb l'investigador Gabriele Sofia de la Universitat La Sapienza de Roma. Ens parlen de la publicació *Diálogos entre teatro y neurociencias*⁵² i d'un article especialitzat,⁵³ respectivament.

D'altres autors defineixen el mateix terme com *cenestèsia*, o *sisè sentit* de l'actor.



Philippe Peychaud deia:⁵⁴ «Les màscares humanes permeten connectar l'actor amb les seves *emocions* interiors i desenvolupar la sensibilitat», i afegia: «L'actor que porta màscara no té temps per preparar-se psicològicament, troba l'emoció amb fulgor de les postures».

Amb aquestes màscares treballem els estats portats al límit i operem des de dues lògiques diferenciades: la pedagògica i l'expressiva.

Per tant, hem d'alimentar grans emocions des de la corporalitat, parlem d'una veritat profunda, no d'una veritat aparent. Calibrar totes aquestes variants és el repte. Segons Lecoq:⁵⁵ «Per arribar a un nivell de compromís físic i justificar un gest així, és necessària una càrrega emocional extraordinària i, per descomptat, un perfecte domini tècnic».

⁵² FALLETTI, Clelia i MIRABELLA, Giovanni [et al.] [traducció de Juana Lor] *Diálogos entre teatro y neurociencias*. Bilbao: Artezblai, 2010

⁵³ BOTTO, Angela. «Las neuronas espejo te ponen en el lugar del otro» [entrevista Giacomo Rizzolatti], a *El País*, 2005 <http://www.elpais.com>

⁵⁴ PHILIPPE PEYCHAUD (2010, desembre 10) Palma. Inèdit

⁵⁵ Ibíd. (pàg. 172)

L'actor ha de tenir la capacitat de donar les emocions i les intencions en el temps de la màscara i no en un temps psicològic, sobretot la màscara ens ajuda a tenir connexions directes amb l'emoció, a partir de les accions físiques.

Philippe Peychaud deia:⁵⁶ «Una de les qualitats de l'intèrpret amb màscara és la seva capacitat de relacionar les formes amb els estats»

⁵⁶ *PHILIPPE PEYCHAUD* (2010, desembre 10) Palma. Inèdit

CONCLUSIÓ

Al llarg dels anys, observem que en la pedagogia apareixen canvis propis dels nous temps, s'hi van incorporant conceptes nous, experimentacions, opinions, puntualitzacions, etc. Parlem, doncs, d'una pedagogia viva, però tot i així amb unes permanències que es mantenen.

Jorge Picó ens explica:⁵⁷ «Quan la gent tornava a l'escola, es pensaven que ells havien canviat, però el que en realitat havia evolucionat no eren ells, sinó la mateixa escola».

Pel que fa a la màscara neutra, veiem que en ocasions se substitueix el terme i s'anomena *màscara de referència* o *la màscara*.

D'altra banda, s'estima que l'edat de la màscara neutra abraça dels divuit als cinquanta anys. Això obre la possibilitat de desenvolupar la neutralitat de l'home major o el nen.

I per acabar l'apartat de la màscara neutra, veiem que alguns han incorporat el concepte de *ciutat* al viatge elemental; alguns ens parlen d'exercicis com ara la xarxa, el naufragi o la presó.

S'obre també el debat sobre el color de les màscares en primer terme; veiem que alguns professors incorporen el color ivori en la màscara neutra; alguns exemples d'això són màscares confeccionades —fa uns anys— per Donato Sartori mateix.

D'altra banda, Sergi López sosté que s'hauria de reflexionar sobre les màscares obscures, ja que considera que sorgeixen dificultats per percebre'n les dimensions reals.

Per acabar, Norman Taylor ens parla de la necessitat de fer algunes precisions en alguns conceptes molt habituals, com per exemple, el terme *anàlisi del moviment*. Ell precisa que aquesta expressió és errònia, perquè és impossible analitzar el moviment, sobretot perquè en el món tot està en moviment. Per tant, seria més encertat emprar el terme *anàlisi dels moviments*.

També ens explica que habitualment es parla molt dels *vint moviments* de la pedagogia Lecoq, i aclareix:⁵⁸ «Jo sempre dic *vint moviments*, no *els vint moviments*, perquè si sempre fossin els mateixos, no permetríem que la pedagogia evolucionés».

⁵⁷ JORGE PICÓ (2011, febrer 14) Barcelona

Un cop exposades les lògiques i procediments de les diferents màscares i havent fet la recerca sobre els elements pedagògics que operen en les diverses màscares, constatem la transversalitat manifesta d'alguns: les *actituds* com a signes de puntuació del llenguatge de la màscara; la *projecció en l'espai* (parlem d'espai exterior sense abandonar l'espai interior); l'*articulació*, que ens permet saber què fem i com ho fem; la *constricció*, un principi inherent a la màscara que desenvolupa les aptituds de l'actor; la *dissociació*, la capacitat de moure de manera independent els elements; la *disponibilitat* (l'obertura de l'actor a l'esdeveniment); l'*economia d'accions*, en general; l'*extraquotidianitat*; l'*energia* (aquesta mena de trànsit subterrani que sosté la màscara, en què entrem en una altra *dimensió*); el *personatge*; la feina a partir de l'*imaginari*; el desenvolupament de la *corporalitat* de l'actor; la utilització de la *urgència* com a motor d'actuació o joc; l'anul·lació de qualsevol *psicologisme*; la *memòria muscular*, que ens aporta recursos instintius; i, finalment, *enviar la màscara* (al públic), que és fonamental per existir a l'escenari. I finalment —ja més com a objectiu—, hi hauria la creació del personatge.

Tot i així, considerem que hi ha cinc elements transversals cabdals i implícits en el treball pedagògic d'aquestes màscares i que són els següents:

- el principi de constricció
- l'economia
- la transposició de l'ésser
- la memòria muscular
- la construcció del personatge

Les deduccions de la nostra recerca —en un futur— poden ser qüestionades per algú amb més elements de judici que nosaltres. Tot i així, aquesta és la nostra aportació en la teoria de la pedagogia, una àrea de coneixement que considerem necessària atesa la seva aplicació directa en la docència.

⁵⁸ NORMAN TAYLOR (2011, abril 22) Palma. Inèdit



CIRER, PAU [ENTREVISTES]

- *AINA SALOM* (2010, desembre 4) Palma. Inèdit
- *CARLES MOLINET* (2010, desembre 4) Palma. Inèdit
- *PHILIPPE PEYCHAUD* (2010, desembre 10) Palma. Inèdit
- *PERE FULLANA* (2010, desembre 29) Palma. Inèdit
- *CARLES BELLVIURE* (2011, gener 4) Palma. Inèdit
- *MIQUEL BARCELÓ* (2011, gener 10) Irlanda. Inèdit
- *CARLOS ESTÉVEZ* (2011, febrer 11) Amsterdam. Inèdit
- *KATRIEN VAN BEURDEN* (2011, febrer 11) Amsterdam. Inèdit
- *JORGE PICÓ* (2011, febrer 14) Barcelona. Inèdit
- *MARIA DEL MAR NAVARRO* (2011, febrer 15) Madrid. Inèdit
- *ANA VÁZQUEZ* (2011, febrer 17) Madrid. Inèdit
- *XAVIER ALBERTÍ* (2011, febrer 19) Barcelona. Inèdit
- *TONI ALBÀ* (2011, febrer 22) Barcelona. Inèdit
- *BERTY TOVÍAS* (2011, febrer 23) Barcelona. Inèdit
- *FABIO MANGOLINI* (2011, març 2) Itàlia. Inèdit
- *MARTÍ B. FONS* (2011, març 3) Palma. Inèdit
- *SERGI LÓPEZ* (2011, març 5) Vilanova i la Geltrú. Inèdit
- *MARIA CODINACHS* (2011, març 17) Barcelona. Inèdit
- *J. JOSEP GUILLÉN* (2011, abril 4) Barcelona. Inèdit
- *MAITE VILLAR* (2011, abril 22) Palma. Inèdit
- *NORMAN TAYLOR* (2011, abril 22) Palma. Inèdit
- *ANDREZJ LEPARSKI* (2011, maig 7) Barcelona. Inèdit
- *PABLO IBARLUZEA* (2011, maig 24) País Basc. Inèdit

BIBLIOGRAFIA

ALSTRÖM, Torbjörn. «The Mask Handbook: A practical Guide», a *The Drama Review*, estiu 2004, vol. 48, número 2, pàg. 133-138 (fotografies en blanc i negre)

BARBA, Eugenio i SAVARESE, Nicola. *The secret Art of the Performer*. Londres: Routledge, 1991

BARFIELD, Steven i SMITH-HOWARD, Alycia. «Jacques Lecoq» [article sobre el llibre *Jacques Lecoq*, de Simon Murray] Universitat de Westminster (Londres): *New England Theatre Journal*; 2005, vol. 16, 1, pàg. 139-141

BELL, Deborah. «Mask of Transformation», a *Theater Design and Technology*, primavera 2006, hivern 2001, vol. 42, número 2, pàg. 38-44

BOTTO, Angela. «Las neuronas espejo te ponen en el lugar del otro» [entrevista Giacomo Rizzolatti], a *El País*, 2005 <http://www.elpais.com>

BRADBY, David. *Theatre of Movement and Gesture: Jacques Lecoq*. Londres: Routledge, 2006

BRADY, Sara. «Looking for Lecoq», a *American Theatre*, gener de 2000, vol. 17, número 1, pàg. 30-13 (fotografies en blanc i negre)

BRIDEL, David. «In the beginning was the body», a *American Theatre*, 2011, vol. 28, número 1, pàg. 44-13

COPEAU, Jacques [edició i traducció de Blanca Baltés] *Hay que reacerlo todo*. Madrid: Editions Gallimard, 2002

COTTREAU, Deborah. «Homage to a Master», a *Canadian Theatre Review*, hivern 2001, número 105, pàg. 32 (fotografia en blanc i negre)

EMELJANOW, Victor. «The Mask Handbook: A practical Guide» *Australian Drama Studies*, abril 2008, número 52, pàg. 221-223

EVERETT, Lynn. «Jacques Lecoq's Bouffons in Australia», a *Australian Drama Studies*, octubre 2008, número 53, pàg. 168-185

EVERETT, Lynn. «Moving Bodies: Jacques Lecoq and Drama Education in Australia», a *Drama Australia Journal*, 2007, vol. 31, número 2, pàg. 73-82

FALLETTI, Clelia i MIRABELLA, Giovanni [et al.] [traducció de Juana Lor] *Diálogos entre teatro y neurociencias*. Bilbao: Artezblai, 2010

FISHER, Susan L. *Omar Porra's «Masks of reality» on the Boards of the Comédie-Française*. Universitat de Bucknell, 2010

FONS, Martí B. *El procés creador de l'actor* [llició inaugural Esadib] Palma: Esadib, 2009

GERSHON, Michael D. *The Second Brain*. Estats Units: Harper Collins Publishers, 1998 (pàg. 189-311)

HODGSON, Terry. *The Bastford Dictionary of Drama*. Londres: British Library, 1988

KNAPPER, Stephen. «The moving Body. Teaching Creative Theatre (Theatrical production)», a *Contemporary Theatre Review*, 2002, vol. 12, número ½, pàg. 284

LECOQ, Jacques [traducció d'Emma Rodríguez Camacho i Elisabeth Lager]
La máscara: del rito al teatro. Bogotà: Editorial Iberoamericana de Teatro Ltda., 1991

LECOQ, Jacques. *A propos de théâtre et mouvement*. Barcelona: Edicions Institut del Teatre, vol. II, pàg. 91-96, 1991

LECOQ, Jacques [traducció i adaptació a l'espanyol de Joaquín Hinojosa i Maria del Mar Navarro] *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial, 2010

LECOQ, Jacques [sota la direcció de Jacques Lecoq]. *Le théâtre du gest: mimes et acteurs*. París: Bordas, 1987

LECOQ, Jacques. *Les deux voyages de Jacques Lecoq* [enregistrament de vídeo] On Line Productions / Sceren CNDP, 2006

MELENDRES, Jaume. *La direcció dels actors: diccionari mínim*. Barcelona: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 2000

NUNLEY, John Wallace. «Mask Makers and their Craft», a *Theatre Design and Technology*, primavera 2011, vol. 47, número 2, pàg. 82-83 (fotografia en blanc i negre)

PAVIS, Patrice [traducció de Jaume Melendres] *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 2010

PICÓ, Jorge. *El actor es el autor*. València, 2010
<<http://www.mimsueca.com/mimteca.htm>>

ROLFE, Bari. *Behind the Mask*. Califòrnia: Personabooks, 1977

SAGOLLA, Lisa Jo. «Mask and Movement», a *Black Stage West*, 2008, vol. 15, pàg. 14-15 (fotografia en blanc i negre)

SARTORI, Donato. *La Commedia dell'Arte nelle maschere dei Sartori*. Itàlia: La Casa Usher, 2010

SCHNECHNER, Richard. «Julie Taymor», a *The Drama Review*; tardor 1999, vol. 43, número 3, pàg. 36 (12 fotografies en color, dos dibuixos o caricatures)

SEARS, A. Eldreidge. *Mask improvisation for actor training and performance*. Estats Units: The Compelling Image, 1996

AGRAÏMENTS



Gràcies a tot el personal de l' ESADIB per prestar-me el material i instal·lacions.

Al MAE de la seu de Barcelona per l'assessorament i ajuda.

Als col·laboradors: Biel Grimalt, Mercè Saumell, Antonia Torres i Teresa González.

Als professionals entrevistats: Aina Salom, Carles Molinet, Philippe Peychaud, Pere Fullana, Carles Bellviure, Miquel À. Barceló, Carlos Estévez, Katrien Van Beurden, Jorge Picó, Maria del Mar Navarro, Ana Vázquez, Xavier Albertí, Toni Albà, Berty Tovías, Fabio Mangolini, Martí B. Fons, Sergi López, Maria Codinachs, J. J. Guillén, Maite Villar, Normal Taylor, Andrej Leparski i Pablo Ibarluzea.

A la meva família, sempre incondicional.

I especialment al tutor: Phd Lluís Masgrau, per la confiança que ha dipositat en aquest projecte.

